And yet, to quote Christopher Scales (2004), who reports fieldwork from 2002, even now, »native men and women occupy very different social worlds. And women's roles in singing are a social reproduction of gender segregation in many other social domains within Native American communities«.[15]

Conclusion

To conclude this group of brief excursions, I am clearly not in a position to theorize broadly, but perhaps there are regularities. In all of the cultures I have mentioned, wide social differences in earlier times were reflected in substantial differences in musical roles, sometimes reflected in pronounced differences in singing styles. Modernization and Westernization in all of them have affected musical life, musical style, and, to some extent, differences in vocal styles and techniques. But beyond this, there are differences. In Iran, while the recent past is obscure to outsiders, it seems that female singers sing differently from men but approximate the vocal quality of certain European singers. By contrast, in the Carnatic music of South India, centered in Madras – now Chennai – women's increased participation in classical singing may have led to the approximation of male and female singing styles, if not of certain other musical practices. In the Native American *powwow* cultures of the northern Plains, women's participation in public singing has burgeoned, and in their use of the voice and in their other musical practices, they have increasingly tried to sound like men. In each case, the negotiation of gender identity and gender roles makes significant use of the singing voice.

Sabine Vogt (Berlin)

Mit Luftgitarre und Bananenmikrofon

Formen geschlechterrollentypischer Selbstsozialisation im Jugendalter

Die Stimme bestimmt und die Stimme bestimmt die Stimmung. Menschen mit Stimme finden Anklang. Das stimmt. Nicht zufällig kommt ›Persönlichkeit‹ vom lateinischen *personare*. Das heißt durchtönen, durch den Klang. Der Schauspieler der Antike trug eine Maske. Sie hatte beim Mund eine freie Stelle, jene Stelle, durch die der Klang durchtönen kann. Viel später wurde Frank Sinatra ›The Voice‹ genannt wegen seiner Stimme, deren charakteristische Klangfarbe unter die Haut geht. Menschen beeindrucken uns also dann mit ihrer Persönlichkeit, wenn ihr Inneres nach außen und zu uns durchtönt. Und weiter

15 Christopher Scales, *Powwow Music and Aboriginal Recording Industry in Canada: Media, Technology, and Native American Music in the Late Twentieth Century*, PhD Diss., University of Illinois 2004, p. 224.

gedacht: Das Äußere wird stets eine Maske bleiben, wir alle spielen Rollen. Der Klang zeigt, ob wir in diesen Rollen glaubwürdig wirken. Dieser für musiksoziologische Forschung grundlegende Ansatz erinnert uns daran, Musik auch auf der Ebene individueller Tatsachen zu reflektieren. Denn Musik machen nicht nur Profis. Zwar erscheinen die eigenen musikalischen Fähigkeiten dem, der sich am perfekten Klang orientiert, oftmals als gering. Doch insbesondere die Musiktherapie hat gezeigt, dass Musik der Schlüssel zur Biographie des Menschen ist. Mit Musik drücken Menschen Gefühle und Gedanken aus, sie tauschen sich aus. Erfahrungsgemäß singen Kinder und Erwachsene ohne Stimmbildung und rationale Vorstellung vom Tonsystem, Menschen also, die vorgeben, unmusikalisch zu sein und niemals solistisch singen, ihre Lieblingsmusik mit Begeisterung und Engagement. Leider ist das alltägliche Singen, individualpsychologisch betrachtet, ein »wenig beachtetes, kaum gefördertes und weitgehend brachliegendes Verhalten«[1], so schreibt der Musiktherapeut Karl Adamek in seinem Buch *Singen als Lebenshilfe*. Dabei kann man gerade mit der Lieblingsmusik singen und machen, was man sonst mitunter nicht sagen und tun kann. Dem Menschen vertraute Musikarten, die gern gehört, mitgesungen und mit einfachen Instrumentarien mitgespielt werden, aktivieren, bewegen Körper und Geist, geben Hilfen, schlagen Brücken und spenden Trost, und das ungezwungen, den Leistungsgedanken vergessend, dem Augenblick entsprechend, eine Form der Selbstbehandlung und Umweltgestaltung im Alltag.

Auf diesem Ansatz fußt meine musiksoziologische Dissertation.[2] Dort nehme ich Jugendliche und junge Erwachsene in den Blick und frage nach ihrem Umgang mit Musik in und auf Medien. Dazu führte ich verschiedene Arten von teilnehmenden Beobachtungen im Berliner Stadtraum durch sowie Gespräche und Interviews mit rund fünfzig Personen. Daraus entwickelte ich einige Einzelfallstudien, um nach dem Erkenntnisprinzip qualitativer Forschung komplexe Zusammenhänge aufzuzeigen und allgemeine Muster am Einzelfall zu identifizieren. Fünf Jugendliche zwischen 20 und 30 Jahren stehen nach dieser Methode im Blickpunkt der Studie. Die Gender-Kategorie wurde in den Interviews explizit nicht thematisiert, damit das Gesagte nicht Konstruktionen reproduziert, die im Geschlechterkriterium schon verborgen liegen. Ausgangspunkt der Untersuchung war darum die Frage nach dem individuellen Umgang mit der jeweiligen Lieblingsmusik. Im Ergebnis aber identifizierte ich erstaunliche genderspezifische Verhaltensweisen, die gebunden sind an die für Mädchen und Jungen wohl wichtigste Frage bei ihrer Identitätsarbeit:[3] Bin ich wie meine Mutter, oder bin ich anders?

1 Karl Adamek, *Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine ›Erneuerte Kultur des Singens‹*, Münster und New York ^{3}2003, S. 15.

2 Sabine Vogt, *Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*, Kassel u. a. 2005.

3 Der Begriff ›Identitätsarbeit‹ bezeichnet die aktive und konfliktreiche Auseinandersetzung jedes Menschen mit Mustern der für seinen jeweiligen Lebensabschnitt unterschiedlich wahrgenommenen und auch unterschiedlich sich gestaltenden Umwelt. Das Individuum selektiert, interpretiert und verändert lebenslang Elemente seines gesellschaftlichen Realitätsbezugs wie etwa soziale Herkunft, Gruppenzugehörigkeit, Lebensstile, Ideologien, Wissenskompetenzen etc. Es entwickelt und verwirft lebenslang Identität(en).

I. Blumenkinder

Zwei Gesprächspartner – Falk und Trixi – möchte ich nun vorstellen. Falk war zum Zeitpunkt unseres Gesprächs, im Frühjahr 2002, fast 19 Jahre alt und Trixi 21. Beide ›gehen‹ miteinander. Falk sieht aus wie die Reggae-Ikone Bob Marley, trägt Turnschuhe, weite T-Shirts und Jeans und wirkt ruhig und gelassen. Trixi hingegen spricht viel und bewegt sich schnell. Mit ihrer zierlichen Figur und ihren blonden Haaren sieht sie aus wie Britney Spears. Falk ist in einer Wohngemeinschaft groß geworden mit vielen Kindern und mit vielen Eltern, wie er sagt. Trixi hingegen ist ein Einzel- und Scheidungskind. Ihre Mutter konnte sich nur wenig um sie kümmern, weil sie Geld verdienen musste.

Falk und Trixi lassen sich zunächst als Sozialtypen musikalischen Verhaltens beschreiben ohne Anzeichen musikalischer Begabung und Kreativität. Denn gemessen an dem musiktheoretischen Grundlagenwissen, wie es die Musikpädagogik vermittelt, besitzen beide eine relativ geringe musikalische Bildung. Auch die Fähigkeit, ein konventionelles Musikinstrument zu spielen, beschränkt sich bei ihnen auf wenige Handgriffe. Nicht Werke der europäischen Musikgeschichte, sondern ihre Lieblingsmusiken sind die Katalysatoren ihres musikbezogenen Handelns. Zu Reggae, Blues und Jazz, die Falk besonders mag, und Soul, Rhythm 'n' Blues und Funk, die Trixi favorisiert, kommt ein breites Spektrum an Popmusik, die in den Charts erfolgreich ist. Falk und Trixi verfügen über eine jahrelang gepflegte, umfangreiche Plattensammlung, die als Wissensspeicher und zugleich als Materialfundus dient für die Gestaltung von Räumen und Klängen. Dafür besitzen beide ein hoch ausgebildetes, auf die Lieblingsmusiken bezogenes Grundlagenwissen.

Was sie nicht haben, ist die Geduld, die Spielpraxis eines Musikinstruments so perfekt zu lernen, dass sie ausdrücken können, was sie bewegt. Gleichwohl besitzen beide eine Sammlung gewissermaßen innerer Musik, also ein reiches, an den Körper gebundenes Klangarchiv. Sie musizieren über die spielerische Nachahmung von Lebensrealität, die dem Aufbau musikalischer Fähigkeiten in der schrittweisen Aufeinanderfolge vom Hören, dem Bewegen in Verbindung mit Klängen und dem Erzeugen von Klängen über das Singen folgt.[4] Das sei an zwei Beispielen verdeutlicht: an der Identitätsbildung anhand von Musikinstrumenten und an der parasozialen Interaktion mit Popstars.

II. Die Identitätsbildung anhand von Musikinstrumenten

Die Identitätsbildung von Jungen vollzieht sich im Unterschied zu Mädchen durch die Abgrenzung von der Mutter, d.h. über die Definition »Ich bin nicht wie meine Mutter«. Ihre Sozialisation in ›männliche‹ Rollen wird wie bei Frauen kulturell geprägt und ebenso widersprüchlich erlebt. Falk stellt über Musik eine gewissermaßen matrilineare Verbindung her zu seiner Mutter und zum Bruder seiner Mutter. Beide förderten seinen Umgang mit Musik nachhaltig. Die direkte Verbindung zu seiner Mutter beschreibt er über das Singen.

4 Vgl. weiterführend Sabine Vogt, »›Ich höre immer viel Musik, die ich auch wirklich hören kann. Und nicht nur die, die ich viel hören kann.‹ Eine empirische Studie über Formen der musikalischen Selbstsozialisation«, in: *Diskussion Musikpädagogik* 23/3 (2004), S. 3–10 und 24/4 (2004), S. 60–61.

Es habe ihn sehr beeindruckt, nicht welche, sondern wie sie ihre Lieblingslieder sang. Das ermunterte Falk mitzusingen. Zu den Kinderliedern, an die er sich erinnert, gehören die Balladen der deutschen Schlagersängerin Alexandra mit ihrer resonanzreichen, tiefen und samtigen Bruststimme. Und er erinnert sich an die Popsongs von Cat Stevens, einem Sänger, der ebenfalls in den 1970er Jahren mit seiner hellen Bruststimme bekannt wurde. Auffällig ist die Geschlechterstereotypie von Stimmlage und Stimmklang. Falk mag volltönende, tiefe Frauenstimmen und sachte, hell samtene Männerstimmen, die er »durch Emotionen sehr stark wahrgenommen« hat, durch »so ein Gefühl, die Musik nimmt dich auf jeden Fall mit. Die Musik kann dich tragen halt«, ebenso wie die frühkindliche Liebesbeziehung zur Mutter.

Doch nicht nur diese Stimmcharaktere, die der scheinbar selbstverständlichen Zuordnung, Frauen hätten ausschließlich hohe und Männer tiefe Stimmlagen, eindeutig entgegenstehen,[5] sondern auch Musikinstrumente beeindrucken Falk. Das Musizieren mit Instrumenten bringt Falk in den Zusammenhang mit seinem Onkel: »Der ist Autodidakt, der spielt alles. Er hat selber eine Band auch, das war mal Rock, das hat mir supergeil gefallen. Er singt auch sehr hoch, hat eine schöne weibliche Stimme.« Dieser Hinweis, Falks Onkel, der Bruder seiner Mutter, habe eine schöne ›weibliche‹ Stimme, ist interessant. Falk sieht namentlich in hohen Stimmen und ›männlichen‹ Rollen keinesfalls einen Widerspruch. Seine Rede von der »weiblichen« Stimme kann sich demnach auf Menschen verschiedenen Geschlechts beziehen – auf die Mutter, deren Bruder wie ebenso auf Cat Stevens –, doch grundverschiedene Bedeutungen haben. Denn für Jungen wie Falk ist die Stimme einer Frau kein Identitätssubjekt, sondern ein Liebesobjekt. Demzufolge prägte die mütterliche Stimme Falks emotionale Wahrnehmung von Musik. Über ihr Singen brachte sie ihm die Musik nahe. Doch erst ihr Bruder überführte Falks Liebe zur Musik in den Wunsch, mit Instrumenten zu musizieren, oder wie Falk meint, in das große Bedürfnis, das »superangenehme Gefühl« zu spüren, »wenn du irgendetwas berührst, was dann halt diesen Klang erzeugt.«

Gewichtiger noch als sein Wunsch, ein Musikinstrument zu spielen, ist die geschlechterrollenspezifische Stereotypie, die aus seiner Rede vom Onkel deutlich wird. Im Musikleben greift sie allenthalben, und zwar nicht allein historisch betrachtet, sondern auch heute noch, sei es auf der Bühne, in den Medien oder im Alltag der Menschen. Insbesondere Freia Hoffmann[6] und Susan O'Neill[7] sind diesen Stereotypen empirisch auf den Grund gegangen, indem sie Fragen stellten nach der Präferenz für Musikinstrumente und Musikarten im Zusammenhang mit Wahrnehmungs- und Denkmustern in Bezug auf ›weibliche‹ und ›unweibliche‹ Instrumente. In diesem Denken ist zum Beispiel die Blockflöte ein typisches Mädcheninstrument, dem implizit der Status eines ›richtigen‹ Instruments abgesprochen

5 Rebecca Grotjahn: »›Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien‹. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1900–1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

6 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991.

7 Susan A. O'Neill, »Gender and Music«, in: *The Social Psychology of Music*, hrsg. von David J. Hargreaves und Adrian C. North, Oxford 1997, S. 46–63.

wird. Ganz so tut dies Falk, wenn er erzählt, ihn habe der Blockflötenunterricht »gar nicht angemacht«, weswegen er schon bald von der Blockflöte zu einem anderen Instrument gewechselt sei: »Ich fand Schlagzeug eine Zeit lang supertoll. Mein Onkel hatte mir ein Schlagzeug geschenkt.« Ohne Zweifel korrespondiert dieser Präferenzwechsel abermals mit dem Geschlechtsbezug. Als Pendant zur Blockflöte wird oft die Trommel gesehen, weil Jungen das Schlagzeugspielen scheinbar im Blut liegt und die Trommel als ›Powerinstrument‹ mit Männlichkeit assoziiert wird. Allerdings fügt Falk hinzu, ihm habe die nötige Geduld beim Üben, bis aus einem Musikinstrument annehmbare Klänge kämen, immer gefehlt. Ihm dauerte demzufolge das Lernen von Fähigkeiten zum Instrumentalspiel zu lang, weil in diesem Zeitraum zunächst die Reproduktion der Instrumentalspielpraxis im Mittelpunkt der Ausbildung steht, um dem Musikinstrument überhaupt musikalische Klänge zu entlocken.

Darum sind es nicht Schlagzeug, Bass oder Synthesizer, die er spielt. Ein ganz besonderes Instrument hat Falk mittlerweile für sich entdeckt: die Luftgitarre. Damit macht er, wie der Onkel, seine eigene Musik, und das sogar ohne jahrelanges Üben. Auf die Luftgitarre kam Falk beim Anblick der Gitarreros im Rock und Heavy Metal. Aber nicht, wie man meinen könnte, derlei ›männliche‹ Helden des modernen Großstadtalltags faszinieren Falk, und auch nicht der Geschlechtsbezug zu den angestrengten Männerstimmen gerade im Heavy Metal. Sondern es ist die Auflösung der Bindung von Instrument und Geschlechterrolle und die Neubindung des Instruments an die Stimme, die für Falk ›weiblich‹ ist. Deshalb identifiziert er sich mit der Geschlechterrolle des Onkels als Gitarristen, spielt zwar mit einem Metal-Instrument, aber nicht Heavy Metal, sondern »sehr gern was mit akustischen Instrumenten drin, vor allem Reggae in allen Variationen, manchmal schon richtige kommunikative Schunkelmusik.« Den intuitiven Bezug zum Wiegenlied setzt Falk aus gutem Grund. In auffallend vielen Kulturen sind Wiegenlieder an die Stimme der Mutter gebunden. Nach Alfred Tomatis[8] – einem französischen Mediziner, der auf den Gebieten der Audiologie, der Phonologie und der Psychologie gearbeitet hat – beeinflusst das Lauschen auf die Klangqualität der mütterlichen Stimme schon im Mutterleib die Entwicklung des Kindes maßgeblich. Folgt man diesem Ansatz, überträgt Falk seine akustische Prägung durch die emotionalen Qualitäten der mütterlichen Stimme auf die Musikart Reggae. Reggae ist das Mittel, das, so Falk, »die Atmosphäre verstärken oder auch verändern« kann – ein Mittel also, das seiner Stimmung eine Stimme gibt. »Es ist zwar immer das gleiche Dip Dip Dip Dip. Aber es ist halt was, wo ich die Augen schließen kann und einfach zehn Stunden tanzen könnte, und ich merke es nicht, dass es zehn Stunden waren.«

Falks Neubindung von Stimme, Instrument und Geschlechterrolle ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Sein Spiel hat nichts mit unbedachten Zuckungen der rechten Hand zu tun, sondern mit Fitness und Know-how[9] darüber, wie er seinen Gefühlen durch das Spielen einer imaginären Gitarre eine Stimme geben kann. Synchron zur Musik, die er

8 Vgl. Alfred A. Tomatis, *Der Klang des Lebens. Vorgeburtliche Kommunikation – die Anfänge der seelischen Entwicklung*, Hamburg 1987.

9 Vgl. Ian West und Steve Gladdis, *How to Play Air Guitar. All the Greatest Moves from Your Guitar Heroes*, London 2002.

hört, ahmt er die Fingerhaltung unterschiedlicher Akkordgriffe in Haltung und Bewegung seiner Arme und Hände ausdrucksvoll nach. Und weil er leidenschaftlich gerne singt, sagt Falk, imitiert er auch Gitarrentöne mit seinem Gesang. Dabei könne er sich ganz fallen lassen und frei sein von allen Sorgen des Alltags: »Ob es eine Erinnerung ist, oder ob es einfach ein Wunschgedanke ist oder ein Gefühl. Du merkst einfach, du möchtest durch die Wohnung tanzen, möchtest fliegen, oder du hast das Gefühl, es befreit dich.« Seine Seele »fliegt«. Und er fühlt sich wohl wie ein Fisch im Wasser, wenn er meint, er habe dann das Gefühl, »du gehst in eine eigene Welt«. Dann kann er sein inneres Klangarchiv stimulieren und sich über Körperbewegungen und Singen nach außen mitteilen. Sein eigener Körper dient ihm dabei als Instrumentarium. Er zeigt die Komplementarität zwischen Musik und Geschlechterrollen, zwischen ›weiblichen‹ Stimmen und ›männlichen‹ Instrumenten. Falk erlebt seinen Körper als Klangkörper und auch als Resonanzkörper. In seiner Identität hat er sich zwar von seiner Mutter gelöst. Doch bringt seine Präsentation von Körper und Geschlecht ihn auf die Formel: »In der Musik bin ich bei meiner Mutter, deren ›weibliche‹ Stimme mich trägt, und ich bin wie mein Onkel, der Musik macht.«

III. Die parasoziale Interaktion mit Popstars

Derlei Möglichkeiten des Changierens, der Nichteindeutigkeit und des Dazwischenstehens kennt man auch vom Image-Dribbling der Popkünstlerin Madonna. Madonna sprengt die Konstruktion der Geschlechterrollen auf, indem sie sich den ›männlichen‹ Vorstellungen von ›weiblichen‹ Rollen widersetzt. Die Spanne ihrer Selbstdarstellungen reicht von unfeminin bis unbeschreiblich weiblich.[10] Das hat bereits in mehreren Teenager-Generationen folgenreiche Spuren hinterlassen, gerade weil Mädchen ihre Identität über die Feststellung bilden: Ich bin wie meine Mutter, und doch bin ich anders.

Davon erzählt Trixi, und zwar im Zusammenhang mit ihrer Kindheit, in der die Mutter als wesentliches Identitätsbild fehlte und der Vater nicht bekannt war. Nicht die Mutter, sondern die Jugendhilfe war für Trixi da. Ihre Erzieher erwarteten, dass sie still ist, den Mund hält, schweigt und schluckt. Sie lernte, auf andere zu hören, und verlernte fast, ihrer eigenen Stimme zu folgen. Doch sie weiß noch, dass sie eine Stimme hat. Deshalb geht es Trixi momentan um die Entdeckung ihrer Eigenheit – darum, wer sie ist, was ihr gefällt und was nicht, was sie sich wünscht, wonach sie sich sehnt und wie ihre Stimmungen klingen. Trainiert darauf, sich einzuschränken, auszuhalten und zu ertragen, findet sie als einzige Lösung den Rückzug in sich selbst. Sie erspürt ihren Bewegungsraum, konzentriert sich auf die Quellen ihrer Fantasie und auf die Probleme, die auf ihr lasten.

10 Vgl. Jane D. Brown und Laurie Schulze, »The Effects of Race, Gender, and Fandom on Audience Interpretations of Madonna's Music Videos«, in: *Journal of Communication* 40/2 (1990), S. 88–102; Susan McClary, »Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly«, in: dies., *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota und Oxford 1991, S. 148–166; *The Madonna Connection. Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, hrsg. von Cathy Schwichtenberg, San Francisco und Oxford 1993; Judith Klinger und Carina Schmiedtke-Rindt, »Fantome einer fremden Welt. Über subkulturellen Eigensinn«, in: *Freizeit in der Erlebnisgesellschaft. Amüsement zwischen Selbstverwirklichung und Kommerz*, hrsg. von Hans A. Hartmann, Opladen 1996, S. 147–166.

Ein Musikinstrument zu spielen hat Trixi nicht gelernt, doch nicht wegen ihres Desinteresses am Musizieren, sondern wegen des fehlenden Bildungszugangs aufgrund ihres Herkunftsmilieus. Ähnlich sieht es mit der Popmusik aus. Denn Popmusik vermittelt, wie bei Falk zu sehen war, zwar eine Klangwelt von ›männlich‹ konnotierten Musikinstrumenten wie E-Gitarre, E-Bass, Keyboard, Synthesizer und Schlagzeug. Mit ihnen können sich Jungen über die ›männlichen‹ Musiker, die diese Instrumente spielen, leicht identifizieren. Für Mädchen hingegen sind die Musiker und ihre Instrumente nicht in erster Linie Vorbilder, sondern Liebesobjekte. Eine Identifikation gelingt Mädchen wie Trixi vielmehr über die ›weibliche‹ Stimme, den Songtext, die Choreographie und das Outfit einer Popsängerin, die ein Lied mit ihrem Körper und ihrem Image interpretiert.[11] Deshalb blieb Trixi in ihrer musikalischen Sozialisation mit Popmusikinstrumenten, die ›männlich‹ gedacht werden, benachteiligt.

Doch Trixi hat eine alternative Form zum Instrumentalspiel gefunden, und zwar über die Lieblingsmusik ihrer Mutter, die ein großer Madonna-Fan war und viele ihrer Schallplatten besaß. Aber im Gegensatz zu Falk, der sich über das gemeinsame Singen emotional an die Mutter gebunden hat, nutzt Trixi die Rollen von Madonna für ihre Identitätsarbeit. Für Trixi ist die Popfigur Madonna eine imaginierte Mutter und damit ein wichtiges Identitätsbild. Nicht die Mutter, sondern Madonnas Selbstpräsentationen über Songtexte und Choreographien, Kleidung, Frisuren und Make-up faszinieren sie. Sie holt sich die Figur Madonna aus dem medialen Rahmen der Songgeschichten in ihre Alltagswelt hinüber. In unserem Gespräch spricht Trixi von der Figur, als ob sie eine reale Person wäre. Diese Art der Personenwahrnehmung entspricht einer parasozialen Interaktion,[12] einer Kommunikationsform, die innerhalb von Trixis Alltagswelt geschieht, doch nicht unmittelbar, zweiseitig und Face-to-face – etwa mit der Mutter –, sondern mittelbar und einseitig, denn die Madonna-Figur verbleibt selbstredend in der Medienwelt. Madonna wird auf diese Weise zur Projektionsfläche, an der sich Trixis Interesse am eigenen Selbst reflektiert. Dabei überführt sie die ›weibliche‹ Stimme nicht wie Falk in den ›männlichen‹ Umgang mit Musikinstrumenten, sondern nimmt Madonnas Geschlechterrolle ein. Aus dieser Perspektive findet sie »die Entwicklung, die Madonna gemacht hat, von der Musik und auch von überhaupt allem unheimlich stark«, »weil es eine Frau ist«; »die Kirche fand das ja alles auch nicht toll. Deswegen fand ich das, glaube ich, auch ganz schick, weil es rebellisch war.« Und »es war eine starke Frau.«

Von Frausein, Rebellion gegen patriarchale Autoritäten und Stärke ist die Rede – das sind die Faktoren, die der Name Madonna für Trixi symbolisiert. Sie erzählt, dass sie sich manchmal zu Songs wie *La Isla Bonita* und *Like a Prayer* mit Zigeunerrock und großen Kreolen im Ohr verkleide und singe und tanze »mit irgendwelchen Bananen und Gurken« in der Hand anstelle eines Mikrofons. Das ist eine Mitteilung, die zunächst eher lustig

11 Vgl. Sabine Vogt, »Agnetha – eine Frauenfigur der schwedischen Popgruppe ABBA unter musiksoziologischer Betrachtung«, in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 3), Herbolzheim 2002, S. 267–277.

12 Donald Horton und Richard Wohl, »Mass Communication and Para-social Interaction«, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229.

klingt. Doch der Tanz ist in Trixis Erzählung keine bloße Bewegungsform. Trixis Wahrnehmung von Musik geschieht über das Tanzen. Sie nimmt durch das Tanzen das Popstar-Image an. Sie wird selbst zur Madonna. Und das geschieht folgendermaßen: »Ich kann keine Musik hören mit Stillsitzen.« Das findet sie »extrem stressig.« Spätestens »nach fünf oder zehn Minuten stehe ich auf und fange an, durchs Zimmer zu wippen. Fange an zu tanzen, dann fange ich an zu singen, und dann geht das auch zwei, drei Stunden so.« Trixi nimmt Musik also im Mitvollzug wahr: durch Mitsingen und »auf jeden Fall durch das Tanzen, weil sich die Emotionen dann äußern in Bewegungen.« Sie meint, weil sie selbst kein Instrument spielen kann, tanze sie »unheimlich gern. Dafür habe ich wahrscheinlich auch eine Begabung, mich zu bewegen.« Musik sei etwas, »womit ich den Kopf abschalten kann.« Über Musik könne sie »auch ganz extrem Spannungen« lösen. Wenn sie diesen Zustand erreicht habe, bewege sie sich nach Klängen – mal sanft oder mehr ruckartig –, weil »die Musik mit Bewegung«, also »Körper und Klang und das zusammen«, sie auch bewegen. Der Tanz gibt Trixi also die Möglichkeit, ungeachtet fehlender Kenntnisse zum Spielen eines Musikinstruments durch Körperbewegungen zu lernen und kreativ zu sein. Klaus-Ernst Behne[13] vermutet in diesem der musikwissenschaftlichen Forschung bislang relativ unbekannten Bereich nicht nur einen neurologisch besonderen Status, sondern auch ein besonders innovatives Potenzial für musikalische Handlungen. Trixis Tanz kann in diesem Sinn als komplementäre Handlung zu Falks Luftgitarre verstanden werden.

Bemerkenswert in Trixis Rede ist ihre Ausrichtung auf das Mikrofon. Normalerweise verstärkt es bei einer Livedarbietung die Stimme. Das kann Trixis Bananenmikrofon natürlich nicht. Doch mit der Geste, die ein Mikrofon in der Hand andeutet, wird es Trixi möglich, Madonnas Choreographie etwa einer Femme fatale körperlich nachzuvollziehen und positiv für sich erlebbar zu machen.[14] Trixi kann so zur Madonna-Stimme mitsingen und zum Songtext eigene Gedanken hinzufantasieren. Besonders durch den kinästhetischen Mitvollzug des Madonna-Gesangs über Kehlkopfbewegungen und Bewegungen der Atemmuskulatur gelingt es Trixi, Laut zu geben, Laute zu singen und somit laut auszusprechen, was sie sonst nicht sagen kann. Zumindest für den Moment des Tanzens mit sich selbst hat sie das Gefühl, sie verschaffe sich bei ihrer Umwelt Gehör. Mit dem gesungenen Songtext gibt sie ihren Gefühlen eine Sprache, hört sie sich selbst, kann sie selbst eine starke Frau, eine rebellische Zigeunerin, eine Madonna sein – eine Frau mit vielen Gesichtern. Deshalb wohl mochte Trixi meinen Vergleich mit dem Image des Teenageridols Britney Spears eingangs nicht hören. Nicht die nette, fröhliche Lolita, sondern die rebellische, vom Mann unabhängige Frau fasziniert Trixi. Beim Tanzen verlässt sie ihre mädchenhafte Alltagsrolle

13 Klaus-Ernst Behne, »Zur Psychologie der (freien) Improvisation« (1992), in: ders., *Gehört. Gedacht. Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik* (= ConBrio Fachbuch 2), Regensburg 1994, S. 113–130.

14 Bereits 1985 und 1993 hat die den Cultural-Studies-Ansätzen nahestehende Angela McRobbie in ihren Studien über Geschlechterasymmetrien und familienpolitische Probleme die privaten Aspekte und sozialen Dimensionen des Tanzens für Mädchen am Schnittpunkt von Kulturindustrie und Alltagswelt untersucht. Vgl. dies., »Tanz und Phantasie«, in: *Neues zur Jugendfrage*, hrsg. von Rolf Lindner und Hans-Hermann Wiebe, Frankfurt a. M. 1985, S. 126–138 sowie dies., »Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity«, in: *Cultural Studies* 7/3 (1993), S. 406–426.

einer Britney Spears. Wenn schon nicht im Alltag, dann immerhin beim Tanzen hört Trixi in sich hinein, lässt von sich sehen und mit Madonnas Stimme auch von sich hören. Sie ist die Sängerin. Beim Tanzen findet sie sich selbst, wie sie auch im Alltag gern sein würde: »Dann bist du ja auch ganz du selbst.« Indem sie aber den sich selbst verleugnenden Mechanismus von Schweigen und Stillehalten durchbricht, bricht sie auch mit dem, was in unserer Gesellschaft als ›weibliches‹ Verhalten akzeptiert wird. Denn lautstarke Mädchen werden in die Schublade gelegt, ab-artig zu sein, nicht artig und nicht ›weiblich‹. So bringt sie die Präsentation von Körper und Geschlecht auf die Formel: »In der Musik bin ich bei meiner Mutter, aber ich bin wie Madonna, eine ›männlich‹ starke Frau, die Musik macht.«

IV. Nicht der Ton allein macht die Musik

Falk und Trixi scheinen mitunter über das Allerbanalste zu staunen. Doch aus ihren Personenperspektiven betrachtet wird deutlich, dass beide eine Vorstellung von Musik haben, in welcher der Terminus ›Musik‹ für nicht mehr, aber auch nicht weniger steht als für eine Selbstverständlichkeit im Alltagshandeln. Seine empirische Relevanz, die mit persönlichen Motiven und Bedeutungen aufgeladen ist, kann man nur im Gebrauchszusammenhang verstehen. Falk und Trixi definieren folglich das für wahr Genommene – den Wert, den sie für sich aus der Musik ziehen –, benutzen keinen vereinheitlichenden Allgemeinbegriff der Musik, sondern beziehen sich auf die Bedingungsgefüge, in denen verschiedene Musikstile für sie Bedeutungen transportieren. Ihre Bestimmung von Musik fasst das spannungsvolle Mit- und Gegeneinander des Klangflusses als soziale Realität. Musik ist für beide Anfang und Ergebnis sozialer Prozesse. Und sie erleben diese Bewegungen und Spannungen durch den Körper vermittelt. Ihr Körper ist das Medium, zugleich Klang- und Resonanzkörper, schafft freilich nicht in erster Linie Laute, sondern »frei flutende innere Musik«[15] als menschlichen Ausdruck. Ihr Umgang mit Musik ist demnach Musiktherapie im eigentlichen, nicht im pathologischen Sinn. Falk und Trixi erleben Musik nicht als neuzeitliche Kunst des Tons allein, sondern als das Ensemble von Dichtung, Melodie, Spiel und Tanz, welches das Klanglich-Auditive besonders in der körperlichen Erfahrung zugänglich macht und das die alten Griechen unter dem Begriff der Musiké verstanden.[16]

Falk und Trixi zeigen in ihrem Umgang mit Musik ein komplexes Wissen über Geschlechterrollen. Sie unterscheiden ›männliche‹ und ›weibliche‹ Muster an deren Unvereinbarkeit. Sie identifizieren sich über den Klangcharakter der ›weiblichen‹ Stimme mit Personen und über Geschlechterrollen mit klingenden Gestaltungsmitteln. Ihre Präferenz für ein Musikinstrument und ein musikalisches Genre spiegelt also stereotype Vorstellun-

15 Klaus-Ernst Behne, »Singen und Würfeln – Zur Psychologie kreativer musikalischer Prozesse« (1993), in: ders., *Gehört. Gedacht. Gesehen*, S. 87–111, hier: S. 99.

16 Vgl. zu diesem Begriff Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt [2]1996, S. 4f.; Christian Kaden, »Was ist Musik? Begriffsgeschichtliche Beobachtungen, Ketzereien, Paraphrasen«, in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie*, hrsg. von Hanns-Werner Heister (= Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag), Hamburg 1993, S. 11–24, hier: S. 21f., sowie ders., Art. »Musik«, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2002, S. 256–275.

gen, was zu Jungen und Mädchen ›passt‹. Das Gender-Kriterium macht diesen Akt der Zuschreibung kenntlich. Doch bei ihrer musikalischen Selbstsozialisation, die letztlich auch Auswirkungen auf Falks und Trixis Paarbeziehung hat, modifizieren sie die geschlechterrollentypischen Muster in ihren Teilmengen: Beide gleichen sich an, werden sich ähnlich, und zwar über ihre inneren Klangbilder, über das, von dem sie meinen, dass es zu ihnen passt: der ›weibliche‹ Klangcharakter zum Jungen und die ›unweibliche‹ Geschlechterrolle zum Mädchen.

Doch mittlerweile ist die Geschichte weitergegangen: Falk hat die matrilineare Richtung in seiner Sozialisation verlassen. Zu seiner Mutter und ihrem Bruder hält er heute kaum noch Kontakt, stattdessen zu seinem leiblichen Vater. Der arbeitet im sozialen Bereich, genauso wie mittlerweile auch Trixi, und zwar als Sozialarbeiterin für schwer erziehbare Mädchen. Falk hingegen will »was mit der Kunst machen«. Damit befinden sich beide in ihrer Biographie auf dem Konstruktionsweg gesellschaftlich anerkannter Geschlechterunterschiede: der gestaltende Junge, für den Werkzeuge zur natürlichen Verlängerung seines Körpers herbeigeredet werden, und das hilfsbereite Mädchen, dem das soziale Leben und die Beziehungen zu und zwischen anderen die Welt bedeuten.

Rebecca Grotjahn (Köln)

Singstimme und Geschlechtergeschichte

An der Stimme erkennt man das Geschlecht. Klangfarbe und Umfang der Stimme werden gemeinhin als sekundäre Geschlechtsmerkmale betrachtet. Nicht nur der Klang der Sprechstimme, sondern auch der der ausgebildeten Singstimme scheinen von den physiologischen Voraussetzungen bestimmt zu sein: Frauen singen hoch, Männer tief.

Die in dem hier dokumentierten Vortrag präsentierte Tonaufnahme von »Che farò senza Euridice« stellt diese Auffassung gleich mehrfach in Frage. Zu hören ist eine Altstimme, die eine Männerrolle verkörpert. Dies ist freilich in einer Zeit, in der Countertenor-Stars wie Pilze aus dem Boden schießen, keine Sensation mehr. Mussten Sänger wie Alfred Deller oder Paul Esswood noch mit peinlich berührten Zuhörern rechnen, die es merkwürdig fanden, dass jemand, der aussieht wie ein Mann, doch wie eine Frau singe, so hat man sich heute daran gewöhnt, dass die ursprünglich für Kastraten komponierten Männerpartien aus Opern des 18. Jahrhunderts von Countertenören – bzw. Altisten und Sopranisten – dargeboten werden. Mehr noch: Eine solche Besetzung wird heute geradezu erwartet, räumt sie doch einen anderen Irritationsfaktor aus, der von der früher üblichen Besetzung mit einer weiblichen Altistin ausging: die Nichtübereinstimmung des Geschlechts von Darsteller(in) und Bühnenfigur. Die Ausführung etwa des Gluckschen Orfeo durch eine Frau wird heute allenfalls als Notlösung akzeptiert – und dies nicht nur, weil die Körperformen auch bei